

Fotografia contemporânea – corpo, afecção e imagem

Antonio Fatorelli*

Resumo:

O debate contemporâneo acerca das novas tecnologias implicadas nos circuitos de produção, difusão e recepção de imagens reanima algumas proposições sugeridas por Henri Bergson no contexto das relações não mediadas entre sujeito e objeto. Na atual conjuntura, é pertinente indagar a respeito do modo como as mediações maquinicas – mecânicas, eletrônicas e digitais – estão alterando a atividade perceptiva de modo a deslocar os lugares tradicionalmente ocupados pelo sujeito e pelo objeto. Pretende-se dimensionar, a partir das contribuições teóricas de Henri Bergson, Gilles Deleuze, Raymond Bellour e Mark Hansen, as reconfigurações processadas no âmbito da fotografia e da imagem digital. O ponto central deste percurso crítico situa-se na experiência afetiva e no envolvimento corporal do espectador nas situações de instalações que contam com a fotografia como operadora central do trabalho. De forma complementar, a noção de percepção corpórea destaca as transformações processadas no âmbito do observador, solicitado a desempenhar funções mais ativas no contexto das instalações.

Palavras-chave: Fotografia; Digital; Percepção corpórea.

Abstract:

Contemporary debates about new technologies involved in the circuits of production, dissemination and reception of images revive some propositions suggested by Henri Bergson in the context of non-mediated relations between subject and object. Within this framework it's relevant to inquiry how machinical mediations – that is, mechanical, electronic and digital – are altering the perceptive activity in such a way to displace positions traditionally occupied by the subject and the object. Departing from the theoretical contributions of Henri Bergson, Gilles Deleuze, Raymond Bellour and Mark Hansen, the thesis hopes to dimension the reconfigurations processed in the ambit of digital photography and image. The key point of this critical journey is located in the affective experience and in the corporeal involvement of the spectator in situations of installations that rely on photography as their main agent. In a complementary way, the notion of corporeal perception highlights the transformations processed in the ambit of the observer, who is requested to perform more active functions in the context of the installations.

Key words: Photography; Digital; Corporeal perception.

* Doutor em Comunicação e Cultura e professor associado da Escola de Comunicação/UFRJ.
E-mail: afatorelli@terra.com.br

1. Introdução

Em uma das mais inspiradas passagens da filosofia, Bergson delineou uma figuração do universo que permanece repercutindo, de modo produtivo e criativo, no trabalho de vários pensadores e artistas contemporâneos: a de um universo em permanente movimento, constituído de imagens que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes. Relativamente às imagens anteriormente proporcionadas pela ciência, essa proposição tem a vantagem de oferecer uma imagem móvel, constituída de elementos heterogêneos combinados de modo a criar arranjos sempre provisórios e imprevistos. Uma configuração desprovida de planos hierárquicos, de espacializações do tipo superior/inferior, frente/fundo, dentro/fora, bem diferente das imagens oferecidas pelas concepções científicas de inspiração mecanicista e pelas representações pictóricas clássicas, essencialmente estáticas, centradas na pose.

Essa imagem instável, desafiadora para o pensamento que procede por etapas e de modo sucessivo, exhibe outra face, não menos inquietante. Nessa primeira concepção do universo proposta por Bergson, todos os corpos e a totalidade dos objetos materiais são indistintamente considerados como imagens que se influenciam mutuamente. Essa singular proposição implica em uma ruptura com as concepções antropocêntricas predominantes na cultura ocidental, das quais decorrem os desvios tanto da impotência quanto da prepotência do pensamento.

No momento em que formulou sua tese, Bergson estava particularmente interessado em superar os antagonismos, sempre reducionistas, presentes nas ciências e, em especial, na psicologia e na fisiologia em finais do século XIX. Seu intuito foi o de questionar a lógica das proposições que faziam derivar o mundo material dos dados da consciência, posição idealista e, por outro lado, aquelas que buscavam dar conta da consciência a partir da matéria, posição materialista. Inquietação que ele enunciou nos seguintes termos: "Como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?" (Bergson, 1990, p. 28).

Concebendo inicialmente um universo material centrado onde todas as imagens agem e reagem indistintamente umas sobre as outras, Bergson (1990, p. 13) propõe, em um segundo momento e de modo mais elaborado que, dentre todas as imagens uma imagem em especial, a imagem de um corpo sensível, apresenta-se como um tipo de tela ou de

écran, vindo a interromper o movimento, de outro modo indistintamente variável, das imagens.

Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo. Essa imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio.

Deste modo discernidas, as imagens integram, ao mesmo tempo,

[...] dois sistemas diferentes, um em que cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas, e outro em que todas variam em função de uma única, e na medida variável em que elas refletem a ação possível dessa imagem privilegiada' (Bergson, 1990, p. 16).

O relevante na passagem da concepção inicial de um universo centrado em que todas as imagens variam indistintamente para o seguinte, em que elas passam a variar a partir da presença de um corpo, chamado de centro de indeterminação, é a suposição de que as imagens preexistem à consciência, que o mundo material precede a presença de uma consciência que viria interpretá-lo.

O corpo se destaca nesse momento como um *écran*, um anteparo, um tipo de tela opaca, verdadeiro processador que atua simultaneamente absorvendo e refletindo imagens, de modo muito semelhante ao negativo fotográfico uma vez exposto à ação da luz. A presença dessa tela opaca, por um lado, interrompe o movimento da variação universal e, por outro, cria um novo regime da imagem fundado sob o signo da interrupção. A presença do centro de indeterminação implica necessariamente em um intervalo, inicialmente em relação à matéria, que deixa de receber e refletir o movimento em todas as suas faces e, em seguida, em relação ao tempo demandado entre a percepção da matéria e a ação correspondente.

São muitas as considerações que decorrem dessa concepção filosófica, mas uma apresenta-se especialmente relevante no contexto deste artigo. Justamente a ideia de que a percepção da matéria, sua representação mental e subjetiva, é sempre subtrativa, ou ainda, que o centro de indeterminação percebe a realidade objetiva sempre segundo o seu interesse

circunstancial, desconsiderando muitas das suas qualidades físicas constitutivas. Uma vez descartada a possibilidade de uma percepção plena e pura do objeto, "a afecção, o modo como o sujeito se percebe, ou se sente" (Machado, 2009, p. 257), desempenha o papel decisivo de regulador das relações entre a percepção e a ação. Segundo Bergson, essa regulação pode ser mais ou menos complexa, dependendo do grau de diferenciação do organismo vivo, de menor amplitude nos seres vivos unicelulares e mais abrangente nos organismos complexos. A percepção implica, de modo diferencial, na colaboração de imagens já fixadas na memória e, também, de imagens virtuais, que vêm associadas às imagens atuais, processando-se de modo tanto mais amplo quanto mais abrangentes forem os interesses investidos na ação. A participação do corpo, compreendido como centro de indeterminação, pode ser dimensionada pela sua capacidade de contrair circuitos mais ou menos vastos.

Diferentemente da percepção, que mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente, aponta para o interior do corpo, para o que esse corpo acrescenta aos corpos exteriores. Portanto, mais do que prolongar estímulos externos em ações consecutivas, além de apenas reagir de modo previsível em concordância com o hábito e com as demandas imediatas, o centro de indeterminação pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições. Bergson associou esses dois modos de ação corporal a duas formas de memória. Por um lado, a lembrança do corpo, constituída pelos sistemas sensório-motores organizados pelo hábito, que busca no passado o registro de experiências anteriores tendo em vista o melhor desempenho da ação prática imediata e, por outro lado, a contribuição da lembrança espontânea e pessoal, a lembrança pura, que contrai as regiões do passado, seus diferentes níveis e estratos.

A importância de Bergson para a arte decorre do reconhecimento e da importância que ele conferiu a esse intervalo entre a percepção e a ação pragmática. Diferentemente da imagem-ação que mobiliza os mecanismos sensório-motores, montados sobre os hábitos adquiridos e os automatismos da percepção, sempre de modo a prolongar os estímulos recebidos em ações consecutivas, a imagem-afecção mobiliza a memória pura e o imaginário na criação de uma nova entidade, alterada ou mesmo produzida, de modo mais ou menos autônomo.

Bergson destaca essas duas direções possíveis do trabalho exercido pelo corpo. Por um lado, quando referido aos automatismos perceptivos e ao hábito, uma vez defrontando com os

desafios de uma ação iminente, o centro de indeterminação se limita a prolongar os estímulos objetivos recebidos em ação prática. Por outra via, uma vez desencadeados os processos afectivos, abrindo um hiato entre a percepção e a ação, o corpo expande a sua margem de indeterminação deixando entrever o seu papel produtivo. Estabelece-se, nesse momento, uma relação singular com o virtual que vai marcar o conjunto dos elementos envolvidos nesse circuito.

A condição de indiscernibilidade entre o atual e o virtual dissolve as verdades constituídas sob o regime das oposições dualistas, de modo a colocar em questão as formulações difundidas pela doxa e pela opinião corrente. Trata-se, sobretudo, de desviar-se dos automatismos perceptivos e psíquicos de modo a, uma vez considerado o corpo e suas instâncias afetivas, conceber as condições de acesso a circuitos mais complexos. Ao indagar-se sobre a relação entre a percepção e a memória, após concluir que “criamos ou reconstruímos a todo momento” (Bergson, 1990, p. 82), Bergson sublinha que a percepção atenta, também chamada de percepção reflexiva, funciona como “um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico” (Bergson, 1990, p. 83), para logo a seguir complementar que “o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar” (Bergson, 1990, p. 84).

O debate contemporâneo acerca das novas tecnologias implicadas nos circuitos de produção, difusão e recepção de imagens reanima as proposições enunciadas por Bergson no contexto das relações não mediadas entre sujeito e objeto. Algumas indagações apresentam-se pertinentes nessa nova conjuntura: as mediações maquínicas alteram substancialmente a aquisição perceptiva a ponto de promoverem a reconfiguração dos lugares tradicionalmente ocupados pelo sujeito e pelo objeto? Essas novas imagens de matriz mecânica, eletrônica ou digital apresentam-se como mediadoras das relações entre o sujeito que percebe e o mundo material objetivo ou, de outro modo e implicando novas relações, elas mesmas se impõem como um objeto material autônomo? Automaticamente constituídas, as imagens atuais estariam promovendo a destituição do sujeito percipiente da sua posição de centralidade, desse modo anunciando um mundo maquínico autogerido? Nos termos das suas formulações, essas indagações projetam a utopia, simultaneamente idealizada e temida, de uma radical dessubjetivação do mundo, um cenário em que as imagens existiriam e reagiriam em função delas mesmas e, por outro lado, um mundo desmaterializado, em que prevaleceriam, na ausência de objetos materiais tangíveis, os processos subjetivos de

aquisição perceptiva e cognitiva. Situações limites que legitimariam as teses de inspirações mecanicistas e dogmáticas contra as quais Bergson se insurgira.

No trabalho de atualização de Bergson, inscrito na proposição de um neobergsonismo (Hansen, 2004, p. 75), contemporâneo às transformações fisiológicas, psicossociais, epistemológicas, institucionais e tecnológicas implementadas ao longo do século XX, devem ser consideradas algumas relações: o inédito e fundamental papel desempenhado pelos dispositivos tecnológicos de criação, inscrição, reprodução e difusão da imagem; a própria noção de imagem digital, essas configurações, cada vez menos tangíveis, disseminadas de modo sem precedente no universo material; e, igualmente decisiva, a disseminação de novas modalidades de atuação por parte do sujeito, defrontado com uma imagem que se apresenta ela mesma processual, fragmentada e instável. Transformações que alteram substancialmente a imagem de mundo e as relações pressupostas entre sujeito e objeto, correntes no século XIX.

A questão decisiva colocada nesse momento de transição refere-se à natureza das transformações em curso, ao trabalho de identificação do que está mudando, e à qualificação das transformações processadas no interior das imagens e entre os sistemas de mídias. Revolução, mudança de paradigma, ou reconfigurações do lugar e da importância do sujeito e da imagem? Estaríamos confrontados a uma mudança substancial, diante da emergência de novos paradigmas, de um novo conceito de imagem e de uma relação significativamente alterada entre sujeito e imagem ou, se de outro modo, trata-se de um processo de mutação que coloca em perspectiva algumas instâncias das relações pressupostas entre o sujeito e a matéria, sem alterar significativamente a natureza das relações historicamente instituídas.

A seguir, como contribuição parcial ao enfrentamento dessas questões de fundo, dimensionaremos as repercussões associadas a duas formulações teóricas particularmente relevantes acerca das imagens fotográficas. São elas, a questão da reprodutibilidade, diretamente associada à natureza mecânica do registro, e a questão dos diferentes dispositivos historicamente associados à imagem estática. Acreditamos que a identificação desses dois traços distintivos associados a essa primeira forma imagética automática pode contribuir para o enfrentamento de algumas das questões que envolvem o destino das imagens na contemporaneidade.

2. Reprodutibilidade e desterritorialização

O advento da fotografia significou a emergência de uma forma visual de características substancialmente distintas das exibidas pelas tecnologias imagéticas precedentes. Ao automatismo da inscrição, que modificou de forma decisiva a relação existente entre a imagem e a cena retratada, acrescentaram-se, logo a seguir, os efeitos decorrentes da reprodutibilidade do suporte fotossensível. A inscrição automática das aparências significou a valorização do efêmero, do casual e do contingente sobre a pose, fundando uma estética que se tornaria paradigmática da produção visual do século XX, enquanto a reprodutibilidade, referida ao seu modo singular de operar os signos, de torná-los móveis e intercambiáveis, consignou o seu lugar de destaque na economia simbólica do modernismo.

A fotografia – e esse aspecto é determinante no contexto desta apresentação – representa eventos e cenas e, também, reproduz outros meios, como a pintura e a escultura que, a partir desse momento, passam a se instituir, de modo reativo ou propositivo, em vista da sua virtual réplica fotográfica. Essa dinâmica reprodutiva que transforma eventos e cenas em imagens singulariza a forma fotográfica no contexto da história dos meios visuais. Além de associada a um conjunto de convenções e linguagens, a fotografia ocupa o lugar de uma metalinguagem, uma mídia capaz de processar e de ressignificar outras mídias. Do ponto de vista histórico, a reprodutibilidade fotomecânica fundou uma lógica de interação entre as imagens e uma modalidade de contágio entre as formas visuais de papel determinante na cultura visual moderna e contemporânea.

A modernidade da fotografia encontra-se associada a essa operação inaugural a qual ela submete as formas materiais e os sistemas de imagens, convertendo-os em signos móveis e intercambiáveis, operação essencialmente reducionista, que consiste na conversão dos objetos, eventos e artefatos, naturais e culturais, ao formato fotográfico. Tal operação de conversão confere à fotografia o papel de um equivalente geral, de um elemento central na economia de mercadorias, comparável à lógica de pura diferenciação e de articulação em unidades discretas vigentes no sistema monetário, a forma exemplar do sistema de trocas nas sociedades industriais modernas. (Cf. Crary, 1992; Krauss, 1999; Gunning, 2004; Doanne, 2002).

Toda uma nova fenomenologia se estabelece a partir desse deslocamento dos signos relativamente a sua existência singular, em que está implicado um novo conjunto de relações entre o observador e as imagens, relações à distância e temporalmente deslocadas. Esses deslocamentos, que incorporam novas virtualidades a esses signos visuais, novos modos de ser e de inferir relações espaciais e temporais, foram exemplarmente diagnosticados por Benjamin em sua análise do declínio da aura, como uma transição que resultou na dissolução das relações espacialmente reguladas que tradicionalmente conferiram uma existência singular à imagem.

Abstraída do aqui e do agora, a imagem fotográfica passa a incorporar outras virtualidades a cada circuito de atualização, deixando entrever novas relações espaciais, temporais e subjetivas, tornando-se ela mesma o índice, agora em aberto, dessas inumeráveis passagens. Essa condição indica que a sua presença e os seus significados passam a depender das circunstâncias formais, culturais e institucionais que circunscrevem o seu surgimento e apreensão a cada atualização.

Comparativamente às imagens artesanais, as imagens tecnológicas e, entre elas, a imagem fotográfica, identificada como inaugural e prototípica desta cadeia, incorporam, do ponto de vista histórico, significativas mutações exemplares da nova condição da imagem no contexto pós-industrial. Infinitamente reproduzível, a imagem fotográfica desembaraça-se do valor de culto, tradicionalmente associado à noção de original, ao mesmo tempo que se apresenta, cada vez mais, como o lugar mesmo no qual se processa a experiência.

A fotografia ocupa historicamente o lugar intermediário entre as imagens artesanais, confeccionadas em conformidade ao gesto reconhecidamente subjetivo e autoral do artista, e as imagens digitais, geradas a partir de cálculos algorítmicos na ausência, pelo menos relativa, de qualquer referente físico. A sua potência decorre precisamente dessa condição ambígua, de encontrar-se a meio caminho entre os procedimentos criativos artesanais associados às sociedades pré-modernas e às atuais tecnologias digitais. Agregado de natureza e de artifício, de humano e de maquínico, a fotografia se furta às tentativas de classificação categóricas fundadas na pressuposição ontológica. Heterogênea por natureza, irremediavelmente múltipla, a imagem fotográfica integra a série dos híbridos modernos, esses objetos que pertencem a natureza, ao coletivo e ao discurso, como preconizados por Latour (1994, p. 64).

Uma vez apreendida como mero documento, confinada à condição de duplicação mecânica de uma aparência do mundo, a imagem fotográfica apresenta a sua face enigmática, deixando entrever que, por trás das formas imediatamente visíveis e apreensíveis, todo um outro território se deixa divisar, lugar do irrepresentável, do inconsciente ou do tempo na sua forma pura. Uma vez apropriada pelo viés da forma ficcional, tomada como pura fabulação, ela insiste em exibir o traço mesmo do mundo, a marca indelével de uma matéria palpável e o resultado da ação dos feixes de luz rebatidos sobre uma película sensível. Desde que centradas na separação inflexível entre sujeito e objeto, tanto as formulações teóricas quanto a compreensão habitual da fotografia deixam escapar inevitavelmente os seus modos singulares de existência, simultaneamente passivo e ativo, mostrativo e pensativo, subjetivo e objetivo.

Quando confrontada com os procedimentos e discursos consignados à pintura – prática artesanal por excelência, historicamente associada às expressões subjetivas –, a fotografia tende a manifestar preferencialmente os seus atributos maquínicos, imparciais e impessoais. Uma vez comparada à imagem digital, a essa outra episteme que a sucedeu historicamente, a fotografia exhibe a sua marca de imagem analógica, ainda dependente de procedimentos artesanais, de filmes e de papéis sensíveis, de projeções óticas e de variáveis químicas, uma imagem-objeto, dotada de peso e de dimensões variáveis, mas, sobretudo, dependente tanto de um sujeito situado no tempo e no espaço, que procede a partir de um ponto de vista sempre circunstancial, quanto da ação física da luz sobre uma superfície material. Indagada quanto a sua natureza ontológica, forçada a se instituir como singularidade no contexto de uma arqueologia das formas visuais, a fotografia tende a se apresentar de forma parcial, em contraponto às definições confrontadas, ao modo de ser das artes plásticas ou da imagem digital.

Em uma entrevista concedida 12 anos após a publicação do já clássico *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois sugere um redirecionamento das formulações que orientaram o trabalho teórico até os anos 1980, muitas delas centradas nas premissas estruturalistas. Após lembrar que o seu propósito, neste livro, foi o de tentar compreender o que singularizava a imagem fotográfica relativamente às outras formas visuais, como a pintura, o cinema e o vídeo, Dubois (1992, p. 3) acrescenta:

Hoje, decorridos mais de 10 anos, a paisagem mudou. Recentemente, a teoria tem sido cada vez mais substituída pela estética e pela história, e o

específico da linguagem substituído por um discurso sobre o não específico, isto é, sobre o transversal, sobre o que passa de uma categoria para outra. A atenção não recai mais sobre as categorias isoladas mas, pelo contrário, naquilo que é comum a várias categorias. Então, não existe mais o interesse pela fotografia como modo autônomo. Percebe-se, ao contrário, que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, que é preciso pensá-la em relação à pintura, às novas tecnologias da informática, das imagens magnéticas. Não é mais uma questão de especificidade, mas uma questão de integração das artes, integração das imagens (Dubois, 1992, p. 3).

No início da década de 1990, quando Dubois propõe a subordinação da teoria à história e à estética e o redirecionamento do escopo da pesquisa, já não se demonstrava possível pensar e indagar as imagens a partir dos seus atributos específicos. Nesse momento em que as práticas pós-modernas miscigenadas já haviam marcado o cenário das artes visuais e as tecnologias informáticas anunciavam outro regime de produção e de circulação dos signos, tornava-se no mínimo anacrônico mobilizar as obras dos grandes expoentes da escola purista ou as imagens produzidas com intenção documental – são essas as fotografias que invariavelmente servem de apoio às análises que celebram a sua autonomia – como manifestações que legitimariam a defesa da especificidade do meio. Certamente, não se trata de desconsiderar as diferenças, de subsumir a partir da noção de imagem todas as ocorrências visuais, mas perceber, como sugeriu Dubois, que as singularidades se instituem, também, em relação a contextos históricos particulares, como resultados de estratégias ou de agenciamentos que muitas vezes fazem a imagem e o meio funcionarem ali aonde parecia improvável.

Trata-se, portanto, não apenas de reconhecer um suposto realismo fotográfico, intrinsecamente associado à sua estrutura técnica, mas de igualmente contextualizá-lo em relação aos movimentos fotográficos historicamente datados – de perceber como as propriedades automatistas e indiciais foram mobilizadas pela produção fotográfica surrealista, ou considerar as relações de solidariedade entre a instantaneidade do registro e a estética consagrada pelo conceito de 'momento decisivo' – ou, contemporaneamente, contemplar os diversos modos e as múltiplas estratégias pelas quais a fotografia se hibridiza com a literatura, a gravura, as artes plásticas, o cinema e o vídeo. Importa, portanto, considerar não o que permanece essencialmente fotográfico nessas produções, questão essencial, de natureza ontológica, mas de aferir as inflexões diferenciais exibidas pela imagem em diferentes contextos institucionais, técnicos e mentais.

3. Variações

Sustentamos que as fotográficas instantâneas comportam, elas mesmas, no seu formato convencional, múltiplas temporalidades; que as fotografias se realizam na dependência do tempo implicado nas diferentes opções técnicas, temáticas e eletivas adotadas pelo fotógrafo, na complexa atividade perceptiva deste, que implica a sua intencionalidade, o seu modo de ver e a sua memória. Longe de coincidirem com a noção ideal de uma pontualidade singular e interdita à passagem do tempo, a concorrência desses vetores sinaliza uma condição temporal complexa, multidirecional, processada no curso de uma duração que comporta mudanças qualitativas. A variabilidade da fotografia guarda, portanto, dois níveis: aquele proporcionado pela reprodutibilidade inerente ao meio e, de outro modo, o da complexidade implicada na própria imagem.

É uma operação fundamental sobre o tempo, de desdobramento e de multiplicação de vetores, efetuada de modo sistemático pelas produções fotográficas pós-modernas e estruturalmente presentes na morfogênese da imagem de síntese, que estabelece um curto-circuito no cerne da suposição ontológica que avaliza as premissas associadas ao ideal de representação imparcial e direta, singular e única, supostamente proporcionadas pelo dispositivo de base. Associada a várias temporalidades, a imagem instantânea exhibe o *status* múltiplo e reprodutivo da fotografia, ao mesmo tempo que estabelece uma relação problemática e complexa com o tempo presente e com o referente imediato. Em vista dessa variabilidade temporal, a experiência promovida pela imagem passa a demandar um observador potencialmente mais ativo e culturalmente situado, capaz de decodificar os seus signos e de apreender criticamente o contexto social, institucional e cultural envolvente.

A história recente dos meios visuais e audiovisuais é a de uma trama de assimilações, de contágios e de refutações recíprocas entre as diferentes formas de expressão, em flagrante desacordo com as pretensões modernistas de purismo e de autonomia. Como observa Bruno Latour (1994, p. 46) (precisa repetir?) acerca da relação entre os humanos e a natureza, “tudo acontece no meio, tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe, não ocorre. É o impensado, o impensável dos modernos” (Latour, 1994:46). Essas tramas mais ou menos complexas sinalizam, no caso particular das relações entre as diferentes formas de produção visual, a existência de negociações e de empréstimos entre, por exemplo, a fotografia e as artes plásticas, o cinema e a literatura, a fotografia e o

cinema. Distribuídos em rede, os meios singularizam-se em função das diferenças advindas da confrontação com os outros meios, por vezes de modo ainda mais marcante do que em referência as suas características técnicas e processuais singulares.

O *status* paradigmático da fotografia como meio processador das outras formas visuais confirma a sua radical modernidade ao mesmo tempo que anuncia as inconsistências e mesmo o esgotamento das premissas hegemônicas do projeto moderno. As questões críticas suscitadas pela fotografia pós-moderna, a partir do final dos anos 1970, em especial as indagações sobre o papel do autor e sobre a originalidade da obra, presentes nas séries de Cindy Sherman, de Sherrie Levine, de Barbara Kruger, entre outros, confirmam, de modo retrospectivo, as inconsistências implícitas na demanda modernista de autossuficiência e de autonomia dos meios. Uma vez alteradas as condições históricas, sociais e discursivas que conferiram à fotografia, a partir de meados do século XIX, o *status* de uma prática paradigmática dos processos de comunicação em geral, tornavam-se evidentes as distâncias entre a produção fotográfica criativa, manifestamente plural, e as categorias formais, sempre restritivas, sancionadas pela estética modernista hegemônica.

Os procedimentos híbridos da fotografia pós-moderna, suas estratégias de serialidade, de repetição, de cenarização, de apropriação e de pastiche, anunciaram essas inconsistências, fazendo vacilar as suposições centrais do mito modernista de purismo dos meios, exatamente ali, no coração daquela que foi a sua metáfora mais emblemática. É notável que o potencial crítico desse movimento tenha se voltado, de modo incisivo, às propriedades reprodutivas da fotografia, ao seu *status* de imagem múltipla, potencialmente capaz de mimetizar e de mercantilizar objetos e imagens de diferentes origens.

A reciclagem de imagens preexistentes no âmbito da mídia de massa ou dos arquivos públicos, a produção serial de imagens a partir de clichês do cinema, a referência explícita a outros modelos e convenções da história da arte ou a reprodução literal de obras clássicas, foram procedimentos que colocaram em suspeita as suposições acerca do lugar do autor como produtor e sobre o ineditismo da obra. Ao deslocar o foco das propriedades formais da imagem, priorizadas pela fotografia direta e pura, para o do seu modo de funcionamento no circuito cultural, a fotografia pós-moderna refez os elos das cadeias dos híbridos, evidenciando a natureza composta e múltipla da imagem. Ao deslocar os valores estéticos associados ao aqui e ao agora da representação, as fotografias produzidas sob esse signo exibiram as multiplicidades de tempos, de espaços e de referências atualizadas na imagem

instantânea, deixando entrever que nesse tempo suspenso do fragmento coexistem várias temporalidades sobrepostas: um antes e um depois, um passado e um futuro. Esse lugar de múltiplas convergências ocupado pela imagem é o lugar do virtual, de inscrição de vários 'eus' e de séries divergentes, bem distante das metáforas da janela e do espelho que polarizaram a fotografia clássica, associadas à ideia de representação de um mundo exterior objetivo ou à expressão da visão interior do artista. Lugares de atravessamentos e de passagens, essas obras, de diferentes maneiras, mas de modo recorrente, fissuraram o espelho e multiplicaram os seus rebatimentos.

A operação pela qual a imagem analógica instantânea deixa entrever sua temporalidade composta já estava presente nas primeiras tentativas de fixação da imagem, na fotografia pictorialista do século XIX, na iconografia panorâmica, na cronofotografia de Jules Etienne-Marey e Edward Muybridge, nas experimentações das vanguardas futurista, concretista e surrealista, nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, nas estratégias de serialização utilizadas por Andy Warhol e em diversos trabalhos conceituais realizados ao longo da década de 1960. A questão do tempo, das temporalidades múltiplas, é também a questão-chave introduzida pela imagem digital, a saber, a da inevitabilidade de uma intervenção pós-produção que vem se somar ao tempo do registro, de modo a pressupor ao menos duas ações consecutivas, temporal e espacialmente dissociadas. Por sua vez, as instalações multimídia e os cada vez mais complexos dispositivos contemporâneos de projeção comportam uma temporalidade estratificada, resultante da sobreposição de diferentes convenções visuais e, frequentemente, desta outra temporalidade, de natureza subjetiva, proporcionada pela integração dinâmica do observador com a obra.

Tal condição de hibridismo entre os meios ou, na acepção de Bellour (Bellour, 1997), de passagem entre as imagens, resultou, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situado nas interseções entre a imagem estática fotográfica e as imagens movimento videográficas e cinematográficas. Diversos fotógrafos e artistas, entre eles Alain Fleischer, Uta Barth, Sharon Lockhart e Thierry Kuntzel, criaram trabalhos com imagens em série e mobilizaram dispositivos os mais diversos com o intuito de conferir movimento às imagens fixas, ao passo que inúmeros realizadores como Bill Viola, Douglas Gordon, Janice Tanaka e Eric Rondepierre promoveram a aceleração, o retardo ou o congelamento da imagem móvel, vindo a reencenar, mas então de modo problemático, a condição de imobilidade da imagem fotográfica e do fotograma.

O fascínio e a importância da fotografia no cenário das artes visuais e da cultura contemporânea decorrem dessa ambiguidade fundamental, desse modo singular das imagens tecnológicas amalgamarem conceito e percepção, ideia e presença, registro e fabulação, arte e ciência. Constatamos que o pensamento crítico dos anos 1970/1980 – Barthes, Dubois, Krauss e Scheffer, entre outros –, voltado à análise da produção fotográfica, foi incapaz de enfrentar os desafios desencadeados pelos movimentos compostos, como a *pop art* e a arte conceitual. Podemos dimensionar, desde a atualidade, que essa incapacidade da crítica em assimilar as formas híbridas e os processos de miscigenação entre as formas visuais, fundou-se sob o signo de uma operação reducionista de identificação das singularidades do meio, desde a perspectiva ontológica, e frequentemente centrada nas propriedades técnicas do dispositivo fotográfico. Percurso que implicou, enfim, na recusa da multiplicidade e da variabilidade da fotografia, a favor do singular e do idêntico.

De modo emblemático, a *pop art* – as séries fotográficas, os filmes e as transferências de suporte de Andy Warhol –, do mesmo modo que as *assemblages* de Rauchenberg, indicavam um estado da imagem que só viria a intensificar-se com as imagens eletrônicas e digitais. Um lugar de passagens, de atravessamentos, de sobreposições entre os meios e no interior da própria imagem, um estado em que prevalecem as multiplicidades e os deslocamentos, especialmente resistente às tentativas de identificação de um centro ou à atribuição de relações hierárquicas. Por sua vez, a produção do cinema estrutural, do cinema matéria e do cinema expandido estava, nesse mesmo período – e os filmes realizados por Warhol são exemplares dessa direção –, tencionando os princípios estéticos, arquitetônicos e técnicos consagrados pelos dispositivos modelo da fotografia e do cinema.

O vídeo viria logo a seguir, no curso das décadas de 1970 e 1980, para intensificar ainda mais esses estados híbridos da imagem, apresentando-se como um potente agenciador, como um metameio, suficientemente flexível para associar, além das imagens estáticas da arte e da fotografia, as imagens movimento do cinema e da TV. O vídeo como lugar de passagens e de confluências que viria a ser radicalizado, principalmente a partir dos anos 1990, pela imagem digital, ainda mais suscetível às operações de quantificação e de modulação dos seus elementos constitutivos.

A instalação, esse dispositivo da arte complexo e aberto a diferentes arranjos e formas, exhibe esses estados múltiplos da imagem, intimamente associados às variações temporais e

espaciais processadas no âmbito da experiência contemporânea. Prevalece, nesses ambientes, a lógica associativa da sobreposição de diferentes formas imagéticas, dispostas de modo a deflagrar um jogo de confrontação entre as convenções visuais e as expectativas historicamente referidas à fotografia, ao cinema, ao vídeo ou às artes plásticas. Nessas cenografias as questões relativas às singularidades e à identidade dos meios encontram-se deslocadas, substituídas pelas sobreposições e atravessamentos, pelos modos múltiplos e sempre renovados de agenciamento das imagens e dos sistemas de mídias.

A variabilidade da instalação, desses arranjos especialmente moduláveis, apresenta essa condição da imagem configurar-se de diferentes modos a depender das relações estabelecidas no conjunto da obra, ao mesmo tempo que expõe sua irreduzibilidade ao determinismo mecânico de base.

No interior dessas disposições modulares, muitas vezes a imagem fotográfica produz movimentos, tremores, frêmitos, deslocamentos internos e tensões temporais irreduzíveis às noções habitualmente associadas ao instantâneo. Por sua vez, a imagem movimento do vídeo e do cinema comporta paradas, suspensões e, por vezes, congelamentos. Esses estados transitórios encerram, nas suas variações, as tensões historicamente presentes nas imagens entre uma força narrativa, que se desdobra no tempo, e uma força interna, que aponta para a sua singularidade enquanto ocorrência pontual.

Os deslocamentos provocados pelos interstícios e pelos intervalos entre as imagens proporcionam o surgimento de novos modos de encadeamento, de paradas, de suspensões ou de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e expandindo o domínio afectivo. Esse trabalho entre as imagens, entre a imagem fixa e a imagem movimento, realiza-se sob o signo do estranhamento, desestabilizando as convicções tradicionalmente associadas aos meios, sempre de modo a acrescentar uma interrogação e uma suspeita por parte do observador. Defrontado com estes territórios imprecisos, como nomeou Dubois (2003), na impossibilidade de dar conta dessa experiência estética unicamente a partir das suas convicções pressupostas e dos seus hábitos perceptivos, o observador é solicitado a realizar um trabalho interno de assimilação, tão incerto e imprevisível quanto as imagens com que se defronta. Deste modo, uma disposição física e psíquica por parte do observador, ele mesmo confrontado com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade das imagens tecnológicas.

Duas condições apresentam-se significativamente alteradas no contexto atual a ponto de provocarem uma reconfiguração das relações entre imagem e sujeito. Por um lado, as imagens eletrônicas e digitais, e particularmente essas últimas, encontram-se cada vez mais dissociadas de uma moldura estável, tanto na sua morfogênese – imagem celulóide em confrontação com a imagem sinal e a imagem informação –, quanto em relação à moldura – de natureza processual, a imagem digital pode atualizar-se em qualquer superfície, mesmo na ausência de um suporte material estável, como o papel fotográfico ou a tela de projeção. Por outro lado, o observador das exposições multimídias encontra-se na condição de coprodutor da obra, assumindo um papel mais produtivo, explicitamente identificado nas situações interativas, mas igualmente presente nas condições, descritas acima, de flutuação e de indeterminação das imagens e dos seus suportes materiais.

Inúmeros artistas que realizam seus trabalhos a partir da heterogeneidade semiótica dos atuais sistemas imagéticos investem na base multimídia da visão e na capacidade afectiva e criativa do corpo. São essas capacidades sinestésicas do corpo, referidas a esse novo *status* do observador e da imagem, que singularizam a experiência estética contemporânea.

Retomando as proposições de Bergson sobre a relação entre consciência e matéria, inferimos que as recentes inovações tecnológicas conferem uma importância central ao corpo na experiência estética. Que antes de apresentarem-se autônomas ou constituídas de modo automático, as imagens eletrônicas e digitais, e também as imagens fotográficas convencionais uma vez conformadas ao regime da variabilidade, solicitam a colaboração produtiva e criativa do corpo, aumentando a margem de participação subjetiva. Não se trata, certamente, da anulação de um dos termos implicados na relação, nem tampouco do retorno à condição inicial de variação universal da matéria, mas do incremento e da maior incidência dos processos subjetivos de aquisição, proporcionados pela expansão do hiato entre percepção e ação. Como se nas condições de instabilidade e de quase imaterialidade dessas imagens, o corpo e os processos proprioceptivos fossem convocados a suplementar esse déficit de substancialidade, ele mesmo incitado a contribuir de modo produtivo nos processos de aquisição perceptiva e cognitiva. O trânsito das imagens e entre as imagens promovido pela vocação reprodutiva da fotografia estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção, da ordem da distancia e da variabilidade sem, entretanto, provocarem uma mudança de paradigma na relação histórica entre o sujeito e a imagem ou, ainda, na dissolução do regime da representação.

Presenciamos, nesse momento de reconfiguração das práticas artísticas e das mídias, o surgimento de um conjunto significativo de trabalhos que passam a depender de arquiteturas complexas, de projeções em várias telas e de dispositivos os mais diversos. Nossa suposição é a de que essas instalações, pelo modo como estão organizadas e pelas experiências estéticas que proporcionam, expressam as potências do híbrido contemporâneo e se apresentam como expressões culturais singulares, especialmente referidas às modalidades atuais de experiência.

4. Corpo, afecção e imagem

A instalação de Cássio Vasconcellos *Uma vista*,¹ exibida no SESC São Paulo por ocasião da quarta edição do projeto Arte Cidade, reúne 67 fragmentos de uma grande panorâmica, exibidos em uma área equivalente a 2,70 X 8,0 m. Individualmente ampliados em diferentes formatos, esses fragmentos encontram-se distribuídos na sala de exibição ao longo de cinco planos sucessivos, escalonados a partir de um ponto de vista privilegiado.



Cássio Vasconcellos, *Uma vista* (2002).

Esses 67 painéis fotográficos suspensos em níveis assemelham-se, à primeira vista, a um gigantesco quebra-cabeça. Ao se deparar com essas inusitadas imagens desconexas, o

observador experimenta a sensação de um decifrador de enigmas, sem saber como se posicionar e o que fazer para vivenciar o trabalho. Os fragmentos de imagens exibidos encontram-se cuidadosamente dispostos e parecem meticulosamente organizados, mas não oferecem nenhuma pista de como poderiam ser observados. Quando percebidas individualmente, essas imagens parciais lembram vistas e paisagens habitualmente frequentes da cidade de São Paulo sem, no entanto, deixarem entrever qualquer tipo de nexos entre si. Partes de um muro, uma esquina, automóveis, transeuntes e arranha-céus são apresentados na forma de *flashes* entrecortados de registros imaginários da metrópole. Não fosse por essas breves reminiscências, em meio à total desorientação perceptiva, o observador poderia considerar estar diante de escombros remanescentes de uma destruição urbana.

Envolvido por uma ansiedade inicial, o observador coloca-se em movimento, deslocando-se no espaço existente entre as fotografias, buscando entrever, no curso dessa deriva, algum traço recorrente ou alguma linha narrativa que dê sentido a essas imagens aparentemente desconexas. No interior da sala de exibição, diante dessas disposições espaciais semelhantes às configuradas pelas primeiras câmeras escuras, o observador é incitado a refazer o percurso histórico, no aspecto técnico e processual, que resultou nas convenções e codificações prefiguradas pelo sistema de projeções da perspectiva unioocular.

Esse sistema de projeção, criado para representar objetos e cenas tridimensionais no espaço bidimensional, organiza-se em função de um ponto privilegiado, chamado ponto de fuga ou ponto de vista. Essa instalação, ela mesma intitulada *Uma vista*, posiciona o visitante inicialmente em confronto com a disposição caótica dos dados espaciais antes de serem submetidos à ação do sistema de projeção da perspectiva, incitando-o a experienciar as regras e as convenções implicadas nesse código visual. Considerando que a ótica geométrica implicada nesse dispositivo corresponde a um modo muito particular de racionalização do espaço, e que essa arquitetura tem por fim proporcionar a ilusão de profundidade a um observador posicionado no vértice da pirâmide visual, é possível conjecturar que esse estado de ansiedade e essa condição de deriva, inicialmente experimentadas pelo visitante, encontra-se diretamente associada à condição pré-constitutiva do sujeito, anterior a sua inserção nesse tipo de dispositivo, diretamente relacionado à emergência da noção de sujeito na modernidade.



Cássio Vasconcellos. *Uma vista* (2002).

A desorientação vivenciada pelo observador da exposição é motivada pela ausência de referências estáveis, a mesma condição de centramento manifesta na primeira imagem do universo sugerida por Bergson quando, na ausência de uma consciência, os seres vivos e o conjunto do universo material ocupavam as mesmas posições relacionais no espaço. A seguir, a centralidade finalmente ocupada pelo observador nesse diagrama corresponde, para além da condição ótica e das implicações subjetivas imediatas decorrentes desse ponto de vista, ao lugar de centralidade conferido ao seu corpo, essa imagem especial que dispõe as demais imagens materiais em vista da sua presença. *Uma vista* reencena, de modo figurado, a condição estática e essencialmente visual do sujeito constituído pela perspectiva para, no momento posterior, apresentar-se como um dispositivo capaz de prefigurar relações instáveis e dinâmicas entre a consciência e o mundo material.

Movimentando-se entre as imagens, rodeando esses painéis suspensos de dimensões variáveis, o observador intenta posicionar o seu corpo e atualizar todo o seu repertório cultural, de modo a apreender, perceptiva e cognitivamente, a obra. Transitando entre as imagens, o observador, ao afastar-se na direção do eixo da pirâmide, organiza as demais imagens a partir dessa sua tomada de posição no espaço. Esse lugar privilegiado pressupõe, além das coordenadas geográficas imediatamente identificadas, o percurso subjetivo empreendido por cada visitante, a colaboração da sua lembrança, o seu conhecimento sobre as imagens técnicas e, primordialmente, as suas intenções, tendências e expectativas mobilizadas nessa experiência sensorial.

Os deslocamentos físicos provocados por essa instalação convocam as instâncias criativas do corpo que passa, ele mesmo, a instituir-se como lugar de sentido. De modo paradigmático, e já assinalando o novo *status* do observador e da imagem na atualidade, essa obra empreende a passagem de uma percepção visual, centrada nas proposições óticas, para uma percepção associada à base multimídia da visão e à participação afectiva e criativa do corpo.

Referências bibliográficas

- BELLOUR, Raymond. **Temps d'un mouvement:** aventures et mesaventures de l'instant photographique. Paris: Centre Nacional de la Photographie, 1987.
- _____. **Entre-imagens.** Campinas: Editora Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1986a. vol.1
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1986b. vol. 1.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte** – da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer:** On vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts: MIT Press, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- _____. **A imagem-tempo.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- _____. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DOANNE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time:** Modernity, contingency, the archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- DUBOIS, Philippe. Entrevista concedida à Antonio Fatorelli. Campinas, 1992.
- _____. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1996.
- _____. **Movimentos improváveis** – o efeito cinema na arte contemporânea. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- _____. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cossac Naify, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. Jeffrey Shaw: From expanded cinema to virtual reality. In: DUGUET, Anne-Marie; KLOTZ, Heinrich; WEIBEL, Peter (Org.). **Jeffrey Shaw** – A user's manual. Karlsruhe: ZKM, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta** – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HANSEN, Mark. **New philosophy for new media**. Cambridge: MIT Press, 2004.

KRAUSS, Rosalind. **Explosante-fixe**. Paris: Hazan, 1985.

_____. **A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition**. Nova York: Thames & Hudson, 1999.

_____. **O fotográfico**. Gustavo Gili: Barcelona, 2002

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEVIN, Thomas. Rethoric of the temporal index: surveillant narration and the cinema of real-time. In: LEVIN, Thomas; FROHNE, Ursula; WEIBER Peter (Org.). **CTRL [SPACE]** – Rethorics of surveillance from Bentham to Big Brother. Cambridge: MIT Press, 2002.

_____. O terremoto de representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT Press, 2000.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Imagens do tempo. In: DOCTORS, Márcio (Org.). **Tempos dos tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996

Notas

ⁱ Cf. <www.cassiovasconcellos.com.br>.